التحليل النصى للقصيدة

(نموذج من الشعر القـــديم)

[هذه الدراسة مهـــداه للدكتور
محمـــود الربيعى بمناسبة بلوغه
الخامسة والخمسين] .

د.محمد حماسة عبد اللطيف (*)

— ١ —

هذا البحث محاولة لتفسير قصيدة من الشعر القديم ، صاحبها هو الشاعر سحيم عبد بنى الحسحاس الذى صنفه ابن سلام فى الطبقة التاسعة من شعراء الجاهلية ووصفه بأنه « حلو الشعر ، رقيق حواشى الكلام »(١) . وهى محاولة تربط بين التراكيب بمفرداتهـــا المختلفة فى القصيدة ، وبنيـــة القصيدة بوصفها كلا متماسكا ، أو نصا واحـــدا (٢) بما يعنى أن للقصيدة « نحوها » الخاص بها برغم خضوعها لنحو اللغة العام .

---

(١) ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء ١/١٨٧ (قرأه وشرحه محمود محمد شاكر) وانظر ترجمته فى صفحة ١٧٢ من هـــذا الجزء نفسه ، وأيضا فى الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ٢٢/٣٠٢ — ٣١١ (الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

(٢) هذا ما يطلق عليه : « Text Grammar » أو « Discourse Analysis »
وأول من وضع أسسه هاريس Z . S . Harris من خلال وضعه لقواعد الشكل الجديد للوصف اللغوى ، وكان التحليل النصى عنده واحدا من أهم النقاط الأساسية ذات التأثير فى تصنيف العناصر اللغوية التى تربط الجمل ببعضها داخل النص . انظر :
(Essays on Style and Language , P. 5 (Edited by Roger Fowler London 1970).

(*) أستاذ النحو والصرف والعروض المســـاعد بكلية دار العلوم جامعة القاهرة .

واود قبل أن أنتقل نص القصيدة وافسرها أن أشير الى بعض المبادىء الأساسية التى تقبع خلف هذا التفسير ، أو بالأحرى ، هذا النوع من التفسير، منها ما أثير حول بعض شعر عبد بنى الحسحاس من قصص خاصة تشرح دافعه ، أو تشرح بعض ما ترتب عليه ، وما أراه فى هذه القصص من حيث علاقتهـــا بالشعر ، ومنها ما تردد فى شعر سحيم عبـــد بنى الحسحاس من اشارات الى سواد لونه ، وكونه عبدا لا يملك حرية نفسه ، وعلاقة ذلك أيضا بالشعر وتفســـيره .

أما من حيث ما نسج حول شعر عبـــد بنى الحسحاس(٣) فانه — من وجهة نظرى — لا يفيد شيئا فى تفسيره شعره سواء أكان صادقا أم مختلقا . لأنه ان كان صادقا فان الشعر منفصل عنـــه ، وليس ما أثير من حكايات داخلا فى بناء الشعر ، ومن هنـــا فانه لا يساعد على تفسيره ، واذا كان مختلقا مصطنعا فهو من باب أولى أبعد عن الشعر وعن تفسيره ، وقـــد اصطنعه بعض الرواة من أجل أن يضعوا النص الشعرى فى سياق حادثة معينة ، وكأن الشعر ليس الا ردود أفعال مباشرة لبعض الحوادث . لقد أدت القصص التى نسجت حول بعض القصائد القديمة ، أو بعض الأبيات فيها الى عدم محاولة فهم الشعر العربى القديم بوصفه فنا مستقلا معادلا للحياة، أو متمثلا لها ، أو كاشفا لرؤى تتعلق ببعض جوانبها . ولقد اكتفى فى كثير من الأحيان بذكر الحادثة وارداغها بالأبيات أو القصيدة ، فوقفت الحادثة حائلا دون فهم الشعر ، أو محاولة ذلك ، فى سياقه الفنى وتماسكه النصى ، واصبح ينظر الى الرموز الشعرية بوصفهـــا اشارات سطحية الى اجـــزاء الواقعـــة .

ان الشعـــر أبقى من تلك الوقائع الســـاذجة التى صاحبت بعض أبياته ، لأن الشعر فن يتجاوز الواقع المحدود بطبيعته . وما الذى يدعونا الآن لقراءة الشعر القديم الا كونه فنا عاليا تجاوز زمنه وقائله وما صاحبه من حكايات مصطنعة فى أغلب الأحوال . ويمكن أن يفهم هذا الشعر باشاراته ورموزه من خلال بنائه اللغوى بما يجعله يتخطى تلك الروايات المسطحة التى جعله رواتها صدى ساذجا لها . ان القصيدة بعد قول الشاعر لهـــا

---

(٣) انظر نموذجا لذلك فى طبقات فحول الشعراء لابن سلام١/١٨٧ ، ١٨٨ ، وفى الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى . ٣٠٢/٢٢ — ٣١١ . وهى قصص متضاربة مما يدل على وضعها أو اختلاف الرواة اختلافا شـــديدا فيها ، وحاشية الشيخ محمـــد الأمير على مغنى اللبيب ١ / ٩٩ (دار احياء الكتب العربيـــة) .

تستقل عما يحيط بها أو يلابسها من وقائع أو حقائق موضوعية لدى الشاعر أو غيره . انها تصبح كيانا خاصا له منطقه ونظامه وبنيته التى تتميز عن بنية اللغة غير الشعرية ، أو بعبارة اخرى أن القصيدة لا تقدم لنا معنى بل تقدم لنا كيانا فنيا . والذى أعنيه بذلك أن علينا أن نظهر عملية البناء التى شكلت القصيدة من خلال تراكيبها بدلا من أن نبحث عن معنى معين محدود مرتبط بحادثة محدودة .

وأما من حيث ما تردد فى شعر سحيم عبد بنى الحسحاس من اشارات الى سواد لونه ، وكونه عبدا لا يملك حريته ، واعتزازه بشاعريته أحيانا واعتداده بأن شعره قام له مقام الأصل والمال ، وغير ذلك ، ومدى الاستعانة بمثل هذه الاشارات فى تفسير الشعر ، فان الشعر — كما أشرت آنفا — فن يتجاوز صاحبه نفسه ، ولا يتقيد بالقيود التى يفرضها عليه بعض مؤرخى الأدب الذين يرون الأدب انعكاسا لحياة صاحبه ، فقد يكون ما يقوله الشاعر منطبقا على نفسه ، وقد لا يكون كذلك ، وليس لدى المفسر دليل على توضيح هذه النقطة ، ولكنه لديه النص بعلاقاته وتراكيبه واشاراته ، والنص صورة فنية قبل كل شيء وبعده حتى لو ذكر الشاعر اسمه وصفته فى القصيدة ، كما فعل سحيم عبد بنى الحسحاس اذ يقول فى كبرى قصائده :

أشارَتْ بِمدرَاها وَقالَتْ لِتربها : أَعَبْدُ بنى الحسحاسِ يُزجى القوافيا؟
رَأَتْ قتبا رثًا وسَحْقَ عَباءةٍ وأسْوَدَ مِمَّا يملك النَّاسُ عَارِيا
يُرَجِّلنَ أقوامًا ويتركنَ لمّتى وهَذَا هَوانٌ ظاهرٌ قَدْ بَداليا
فلَوْ كُنتُ وَرْدًا لونُه لَعَشِقْتِنى ولَكِنَّ رَبِّي شَانَنى بسَوَاديا
فَمَا ضَرَّنى أنْ كانتْ اُمّى وَليدةً تَصُرُّ وَتَبرى باللِّقاحِ التَّواديا (٤)

---

(٤) ديوان سحيم عبد بنى الحسحاس صنعة نفطويه أبى عبد الله ابراهيم بن محمد بن عرفة الأزدى النحوى ٢٥ ، ٢٦ (بتحقيق الأستاذ عبد العزيز الميمنى — مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٠ م) .

تصر : فضع الصرار وهو خرقة تشد على أطباء الناقة لئلا يرضعها

فهذه الأبيات صورة خاصة قد نرى فيها عبد بنى الحسحاس كما نرى غيره ، وقد اختار الشاعر أن يجعل من اسمه جزءا من بناء هـذه الصورة ، وبمجرد أن دخل هذا الاسم القصيدة أصبح جزءا منها هى ، فالاسم هنـا فى هذه الصورة رمز خاص قد ينطبق على عبد بنى الحسحاس نفسه وقـد لا ينطبق عليه ، فتلك مسـألة أخرى تخضع لتفسير القصيـدة ، ونقطة الانطلاق فى التفسير يجب أن تبدأ من عبد بنى الحسحاس الرمز ، لا عبـد بنى الحسحاس الشخص . ولا تلزمنا هـذه الأبيات التى سقتها أن نقتنع بأن هناك فتاة حقيقية رأت عبد بنى الحسحاس وأشارت لتربها بمدراها وقالت : أعبد بنى الحسحاس يزجى القوافيا . الخ . لا تلزمنا الأبيات بأن نصدق أن هـذا قد حدث بالفعل ، فليس من اللازم أن تكون لدى الشـاعر تجربة واقعية يعبر عنها ، لكن لابد أن تكون لديه تجربة فنية على أية حال . ومسارب التجربة الى نفس الشاعر خفية والذى يعنينا منها هو الصورة المنطوقة بتراكيبها ودلالاتها .

وقد تبـدو القصيدة فى بنيتها الظاهرة او السطحية جامعة لعـدد من الصور ليس بينها من حيث النظرة التى لا تتجاوز السطح رباط جامع الا أنها جميعا فى قصيدة واحدة ذات وزن واحد وروى واحد ، نظلم الشعر اذا نظرنا للقصيدة على أنها كذلك ، بل لابد أن تكون للقصيدة بنية عميقة تذيع هذه الصور فى اطار واحد على تباعد ما بينها ظاهريا ، غير أن هـذا الأطار يتسع لضم هذه الصور بحيث تكون كل صورة منها معادلا لبعد معين من أبعاد القصيدة ، وبين هذه الأبعاد خيوط ناسجة وعلاقات رابطة .

وليس ثمة مانع — بطبيعة الحال — أن تتخذ القصيدة من نفس صاحبها نقطة انطلاق للمجاوزة الشعرية التى تريدها ، فالشاعر نفسه يعد أمام شعره موضوعا مثل كل الموضـوعات ومفردات الأشياء المطروحة أمامه فى رؤيته للعالم . بل قد يكثر أن ينطلق الشاعر من ذاته الى تقديم رؤية للحياة أو الكون من خلال نفسه بوصفها مفردا من مفردات الحياة . ونقطة الخطر هنا فى التفسير أن نقصر ما يقوله الشاعر على نفسه هو فحسب ، ونجعل ذلك مثلا سيرة ذاتية له وحده لا يشركه فيهـا غيره . ان أى مفرد

= فصيلها . تبرى التوادى : تعد العيدان التى تبرى وتشد على أخلاف الناقة لئلا ترضع أيضا . واللقاح من الابل : ذوات الألبان .

من مفردات الحياة أو الكون بمافيها الشاعر نفسه عندما يدخل فى بناء القصيدة يصبح جزءا من الصورة الفنية التى تشتمل عليه ولا يمثل شيئا غير ذلك .

وقد تسلك القصيدة مسلكا مغايرا بأن تبدو لنا على أنها تصف أشياء خارجة عن ذات الشاعر كأن تصف البرق ، أو الناقة ، أو الفرس ، أو السحاب ، أو الثور الوحشى ، أو الظليم ، أو الذئب أو غير هذا وذاك من مظاهر الحياة المتنوعة . فيجب علينا ألا ننخدع بهذا المظهر ونسارع الى تصنيف القصائد من خلال الوصف الظاهرى ، علينا أن نبحث دائما عن البنية العميقة للقصيدة أو الأبنية العميقة لها ، فقد تكون القصيدة وهى تصف السحاب مثلا تشير فى هذه الحالة الى رؤية خاصة للحياة كلها ويكون هذا أسلوبا خاصا تتجمع فيه الظواهر المحيطة فى تصوير شعرى خاص للتعبير الرمزى عن معنى انسانى مواز له.وقد تكون القصيدة فى هذا متابعة لتقاليد سابقة استقرت فى نظام القصيدة العربية ، ولكنها — كما ينبغى أن يكون — وهى تتابع هذا التقليد نفسه تشق لنفسها مجرى فنيا خاصا بها فى الوقت نفسه ، والا أصبحت لغوا لغويا لا طائل من ورائه ، والذى أعنيه أن كل قصيدة لها عالمها الشعرى الخاص بها على رغم تشابه كثير من القصائد فى بعض أجزاء البنية السطحية . ولتوضيح هذه النقطة الأخيرة أقول :
ان البرق — مثلا — ظاهرة شعرية ، وصفها كثير من الشعراء قبل سحيم عبد بنى الحسحاس مثل امرىء القيس وطرفة والنابغة وأوس بن حجر ، ووصفها سحيم نفسه فى قصيدتين مما وصل الينا من شعره . هل يعنى هذا أن البرق حيث ورد وصفه يعنى الشىء نفسه الذى عناه فى كل قصيدة ؟ ان كل « برق » على حدة حيث يرد له تفسيره الخاص بحسب سياق القصيدة التى يرد فيها ولو كان الشاعر واحدا . ومن هنا ليس يغنى مطلقا أن تجمع الظاهرة التصويرية فى الشعر وحدها بحيث يتناول مثلا « البرق فى الشعر العربى » ، لأن الصورة لا تفسر وحدها ، بل الأولى أن تفسر كل قصيدة على حدة بما اشتملت عليه من رموز وصور خاصة بها ، وان تشابهت فى بعض أجزائها مع القصائد الأخرى .

ان أحد أجزاء القصيدة قد يتشابه مع أحد أجزاء قصيدة أخرى للشاعر نفسه أو لشاعر آخر . لكن دلالة هذا الجزء لا تؤخذ مستقلة بل تؤخذ مع بقية أجزاء القصيدة كلها ، ومن هنا يختلف مدلولها الشعرى باختلاف ما تجاوره منأجزاء ، وتصبح قيمة هذا الجزء مراعى فيها ما يصاحبه من أجزاء أخرى سابقة أو لاحقة لأن القصيدة الواحدة شبكة من العلاقات المتماسكة مع بعضها أخذا وعطاء .

ان القصيدة وحدة لغوية فنية مستقلة . وفهم القصيدة يكمن فيها(٥). وفى كل قصيدة دائما ما أسميه « نقطة الارتكاز الضوئى » التى تكشف بنية القصيدة كلها . وعلى من يتعرض لتفسير أية قصيدة من خلال تركيبها أن يعاود قراءتها حتى يمسك بالخيط الذى يوصله الى البنية العميقة للقصيدة(٦). « نقطة الارتكاز الضوئى » هذه ليست شيئا مفروضا من خارج القصيدة سواء أكان ذلك من حياة الشاعر وسيرته الذاتية أم من الحادثة الملابسة للقصيدة والواقعة المصاحبة التى يقدمها بعض الرواة ومؤرخى الأدب على أنها الدافع للقصيدة . ليست شيئا من هذا كله ، لأن القصيدة عندما تبدأ فى التشكل تنفصل عن كل هذا وتبدأ فى بنيتها اللغوية الفنية الخاصة ، ومن هنا ينبغى أن يكثف الاعتماد على مادتها التى فى متناول أيدى الدارس وهى التراكيب اللغوية والأبنية النحوية الكامنة تحت سطح هذه التراكيب والتى تعطيها دلالتها بالتفاعل مع المفردات المستخدمة فى هذا البناء .

— ٢ —

القصيدة التى اخترتها هى القصيدة التاسعة فى ديوان سحيم عبد بنى الحسحاس صنعة نفطويه أبى عبد الله بن عرفة الأزدى النحوى(٧) . والقصيدة اثنان وثلاثون بيتا :

١ — أَلَمَّ خيالٌ عِشاءً نطافا ... ولمْ يَكُ إذْ طافَ إلاّ اختطافا
٢ — لِمَيّةَ إذْ طرقتْ مَوْهِنا ... فأضحَى بها دَنِفا مُستجافا
٣ — وما دُمْيةٌ مِنْ دُمَى مَيْسنا ... نَ مُعْجِبَةٌ نظرًا واتّصافا
٤ — بأَحسنَ منها غداةَ الرَّحيـ ... ـلِ قامَتْ تُرائيكَ وَحْفا غُدافا

(٥) دائما يؤكد الدكتور محمود الربيعى هذه المقولة بأعماله . انظر له : قراءة الشعر (مكتبة الزهراء ١٩٨٥) .

(٦) انظر كتابى : النحو والدلالة : ١٨١ — ١٨٣ (مطبعة المدينة — القاهرة ١٩٨٣) .

(٧) الديوان : ٤٢ — ٤٨ . وسوف أؤجل شرح المفردات الغامضة الى التناول الخاص بكل جزء منها فى التفسير .

٥ — وجيداً كجيدِ الغزال النزيـ ... فِ يأتلفُ الدرُّ فيه ائتلافا
٦ — وعيْنَىْ مهاةٍ بسقطِ الجما ... دِ تعطو نعافاً وتقرو نعافا
٧ — وبيضاً كأنَّ حصاً مُزْنَةٍ ... تهادى به صرخديّا رصافا
٨ — كأن القرنفُل والزنجبيلُ (م) والمسكَ خالَط جفْنا قطافا
٩ — يُخالطُ مِنْ ريقها قهوةً ... سباها الذى يستبيها سُلافا
١٠ — بعود من الهند عند التجار ... غالٍ يخالط مسكاً مُدافا
١١ — يخالطه كلما ذُقْتَهُ ... على كلّ حال أردتَ ارتشافا
١٢ — وأبدتْ معاصم ممكورةً ... تزيّن أناملهنّ الالطافا
١٣ — فلستُ وإن برحت ساليا ... وقد شفّ مِني هواها الشّغافا
١٤ — فبانَتْ وقدْ زوّدتْ قلبهُ ... هموما على نأيها واعترافا
١٥ — فإمّا تريْنى علانى المشيبُ (م) وانصرفَ اللهوُ عنّى انصرافا
١٦ — وبانَ الشبابُ لِطيّاته ... وَقدْ كنتُ وُدّيتُ منه عطافا
١٧ — فقدْ أُعقِرُ الناب ذات التليـ ... لِ حتى أحاولَ منها سِدافا
١٨ — بعثى الأيادى لمنْ يعتفي ... وأرفعُ نارِى إذا ما استضافا
١٩ — وخيل تكدَّسُ بالدار عيـ ... ن مَشْى الوعولِ تؤُمّ الكهافا
٢٠ — ضَوامِرَ قد شفّهن الوجيفُ ... يُثِرنَ العجاجة دُوني صِفافا
٢١ — تقدمتهنّ على مِرْجَل ... يلوكُ اللِّجامَ إذا ما استنافا

٢٢— يُبارى مِنَ الصُّمّ خطيّة　　مُقوّمة قدْ أمِرّتْ ثِقافا

٢٣— أحارِ ترى البرْق لم يغْتمض　　يُضيء كِنَاءاً ويخلو كفافا

٢٤— يضيء شماريخَ قد بُطِّنَتْ　　مَثَافِيهَ رَيْطا وَرَيْطا سِخافا

٢٥— مَرَتْه الصّبا وانتحته الجنو　　بُ تطحَرُ عَنْه جَهاماً خِفافا

٢٦— فأقبل يزحفُ زَحْفَ الكسير　　يجرّ مِن البحر مُزْنا كِثافا

٢٧— فلما تَنَادَى بأنْ لابَرا　　حَ وانتجفتْهُ الرّياح انتجافا

٢٨— وحَطّ بذى بقر بَرْكَهُ　　كأنّ على عَضُدَيْه كِتافا

٢٩— فألقى مَرَاسِيَهُ واسْتَهَلّ　　كمدّ النبيط الغُروشَ الطّرافا

٣٠— يَكُبّ العِضَاهَ لأذْقانِها　　ككَبّ الفنيق اللقاح العِجافا

٣١— كأنّ الوحوشَ به عَسْقَلا　　نُ صادَف فى قَرْنِ حَجّ دِيافا

٣٢— فِياماً عَجِلْن عَليه النبا　　ت يَنْسِفْنه بالظلوفِ انْتِسافا

— ٣ —

لا يستطيع قارىء هـذه القصيدة أن يغفل عناصر « السرعة » التى تظاهرت عليها وشكلت بنيتها ، وأولها جاء من اختيارها لنمط ايقاعها الشعرى حيث شكلت نغمة بحر المتقارب « فعولن » وزنها العروضى . وهذه النغمة متدفقة متلاحقة تتدافع مسرعة بعضها فى اثر بعض ، وتتحدر تحدرا منتظما دفقة تلو الأخرى ، ويسـاعد على ذلك أن ما يقرب من نصف عـدد أبيات القصيدة قد جاء مدورا مما يدفع الى عدم التوقف فى قراءتها عند نهاية الشطر الأول ، ويساعد على ذلك ايضا كثرة التفعيلات التى وردت مقبوضة (فعول) مما يؤدى الى اقتضاب المقطع الثالث فيها واعتماده على الحركة القصيرة

وعدم اراحته بالسكون ، وكذلك كثرة الحذف (فعو) فى تفعيلة العروض(٨) .

وثانيها أن القصيدة افتتحت ببيت فيه المام الخيال الذى يطوف اختطافا، وانتهت ببيت يصور الوحوش قياما فى عجلة مسرعة ينتسفن النبات بأظلافهن انتسافا ، فحصرت القصيدة اذن بين نوعين من السرعة مختلفين ، معنوى ومادى ، شفاف مرهف محلق هازم وجاف غليظ هادم ، وبين هذين الضربين من عناصر السرعة توالت المفردات التى شكلت بنية كل صورة منها ، ومعظمها من حقول دلالية تفيد السرعة أو توحى بها ، فمية « طرقت موهنا » و « قامت ترائيك » مما يوحى بتقطع الرؤية وعدم اتصالها ، و « الغزال النزيف » والمهاة التى تعطو نعافا وتقرو نعافا أى تتنقل من مرتفع الى آخر فى خفة وحركة متوالية ، و « حصا المزنة » وهو البرد الذى يتتابع على الحجارة البيضاء فى سرعة وتوال ، وبينونة المحبوبة ، وبينونة الشباب ، وانصراف اللهو انصرافا ، والخيل التى تتكدس بالدارعين وتمشى مشى الوعول وقد شفها الوجيف ، والفرس الذى يغلى بالنشاط والحركة كالمرجل يبارى الرماح الخطية ، وأخيرا صورة البرق التى تستحوذ على ما يقرب من ثلث القصيدة بما حوته فى داخلها من عناصر كلها يوحى بالسرعة .

تتعاون كل مظاهر السرعة هذه لتشعر قارىء القصيدة بأن ثمة شيئا قد تولى عجلا محزونا عليه ، وانصرف انصرافا غير مبطىء ، ومرق كما يمرق البرق الخاطف الذى يعقب مطرا ، وريحا عاتية تكب العضاه لأذقانها

---

(٨) جاءت تفعيلة العروض (وهى آخر تفعيلة فى الشطر الأول) محذوفة (فعو) فى هذه القصيدة كلها الا فى ثلاثة أبيات فقط (البيت رقم ٢٠ ، والبيت ٢٦ والبيت ٢٩) جاءت فيها مقبوضة (فعول) . ولم تجىء تفعيلة العروض صحيحة (فعولن) الا فى البيت الأول فقط لأنه بيت مصرع . (وقد سها محقق الديوان فكتب البيت العشرين على هيئة التدوير ، وليس البيت مدورا ، كما وضع الرمز (م) بين شطرى البيت التاسع والعشرين للاشارة الى أنه بيت مدور ، وليس البيت مدورا كذلك) . وقد قبضت التفعيلة فى الحشو ثلاثا وأربعين مرة فى القصيدة . ولو أضفنا الى هذا العدد تفعيلات العروض الاحدى والثلاثين التى جاءت ثمان وعشرون تفعيلة منها محذوفة ، وثلاث أخرى مقبوضة ، لأصبح عدد التفعيلات غير الصحيحة فى القصيدة أربعا وسبعين تفعيلة بنسبة ٣٠٪ تقريبا . وقد ساعدت هذه الأمور جميعها على الاحساس بعنصر السرعة وتوالى التدافع الصوتى فى القصيدة .

وتسقطها كما يسقط الفحل من الابل ، العجاف اللقاح منها فتتكاثر ، وتزدحم الوحوش على النبات كما يزدحم الناس فى سوق « عسقلان » الذى يقوم ثم ينفض ويربح فيه من يربح ويخسر من يخسر ، وتكون النهاية الأليمة ، ويمر هذا كله فى سرعة البرق الخاطف المضىء الكاشف .

واذا كانت مفردات القصيدة متلاحمة هذا التلاحم الدلالى ، ومتعانقة مع ايقاع وزنها فى الوقت نفسه لتوحى بالسرعة ، فان بناء الجمل فيها — وخاصة جملة الافتتاحية — تماسكت بشبكة من العلاقات والأدوات ، وقد خصت الجملة الأولى بأداة توحى أيضا بالسرعة وهى الفاء :

١ — ألم خيـال عشاء فطـافا ولم يك اذ طاف الا اختطافا

٢ — لمية اذ طرقت موهنـا فأضحى بها دنفا مستجافا(٩)

وقد تتابعت الأفعال الماضيـة « ألم خيال .. فطاف .. فأضحى » لتصل من أقرب طريق الى النتيجة « فأضحى بها دنفا مستجافا » . وهـذه الجملة تشير الى أحداث سريعة متلاحقـة تؤدى الى الهزيمة ، اذ يصيب الداء فى مقتـل . ولا يظهر فى هذه الجملة الا « مية » . وهى تستولى وحدها على الجملة الأولى من القصيدة ، ويختفى من عـداها ، ويستتر كاستتار الضمير فى « فأضحى » الذى لا تكشف القصيـدة مرجعه فى هذه المرحلة ، غير أن صيغة « مستجاف » تكشف عن أن الذى أضحى دنفا هو الذى كان يسعى لأن يصاب هذه الاصابة فى الجوف ، لقد استجاف فأصبح مستجافا .

ان القصيدة الجيدة تسعى الى التوازن والتوازى بشكل ما بين جملها التى تشكلها ، فهى تعرض عددا متنوعا من الصور ، كل صورة منها تختلف عن الأخرى فى مادتها وكميتها ، ولكنها تتوازى فى حركتها الداخلية . وكأن القصيدة أحيانا تلح على شىء واحد تعرضـه بأكثر من شكل . وقد يبدو أن هذه الصور متباعدة ، ولكن توازى حركتها الداخلية يؤلف بينها ويعمل على الترابط عن طريق الموازنة والموازة بينهـا . المحور فى هذه الصورة الأولى فى هذه القصيدة يدور حول « حركة سريعة متعاقبة مطلوبة تنتهى

---

(٩) ألم بالشىء : أتاه ولم يلازمه . موهنا : منتصف الليل ، أو بعـد ساعة منه . دنفا : مريضا مرضا ملازما . المستجاف : هو الذى خامره الداء فى جوفه ، ومعناه هنا أنه أصيب فى قلبه ، لأن القلب فى الجوف .

بهزيمة طرف آخر » لذلك لا ندهش اذا رأينا الصورة الثانية تتشابه فى بنيتها العميقة أو حركتها الداخلية مع الصورة الأولى برغم طولها ، فهى أيضـا حركة متعاقبة مطلوبة تنتهى بهزيمة طرف آخر ، وفى كلتا الصورتين تكشف لنا القصيدة أن هذه الحركة السريعة المتعاقبة المحبوبة تأتى دائما من الخارج، ولكنها تؤثر فى الذات وتهزمها ، وكما انتهت الجملة الأولى بالدنف واصابة الجوف « فأضحى بها دنفا مستجافا » نجد أن الجملة الثانيـة سوف تنتهى بنهاية مشابهة ، وعلى مستوى البنية السطحية تعد الصورة الثانية (من ٣ — ١٤) جملة نحوية واحدة متماسكة ، وهى أيضا تعد وصفا لإية التى استولت على الجملة الأولى :

٣ — وما دميـة من دمى مسنا ... ن معجبـة نظرا واتصـافا
٤ — بأحسن منها غداة الرحيـ ... ـل قامت ترائيك وحفا غدافا
٥ — وجيدا كجيد الغزال النزيـ ... ـف بأتلف الـدر فيه ائتـلافا
٦ — وعينى مهاة بسقط الجمـا ... د تعطو نعافا وتقـرو نعافا
٧ — وبيضـا كأن حصـا مزنة ... تهـادى به صرخديا رصـافا
٨ — كأن القرنفل والزنجبيـ ... ـل والمسك خالط جفنا قطافا
٩ — يخالط من ريقهـا قهوة ... سباها الذى يستبيها سلافا
١٠ — بعود من الهند عند التجا ... ر غال يخالط مسكا مذافا
١١ — يخالطـه كلما ذقتـه ... على حين حان اردت ارتشافا
١٢ — وأبدت معاصـم ممكورة ... تزين أناملهـن اللطـافا
١٣ — فلست وان برحت ساليا ... وقـد شك منى هواها الشغافا
١٤ — فبانت وقد زود ت قلبه ... هموما على نأيهـا واعترافا (١٠)

---

(١٠) ميسنان : موضع بالشام ، أراد بالدمية صنما من أصنام ميسنان . الوحف : الشعر الشـديد السواد الكثير اللين . الغداف : الأسـود . النزيف : الذى نزف دمه ، أو المنزوف الذى أنتزف عقله . الجماد : مفرده جمد (بضم الجيم) وهو ما ارتفع من الأرض . وسقط الجماد : أسفله . تعطو وتقرو: تتناول . النعاف جمع نعف وهو دون الجبل وفوق الوادى . حصا المزنة :

تظهر « مية » فى هـذه الصورة أكثر وضوحا من ظهورها فى الصورة الأولى ، لأن ظهورها فى الصورة الأولى كان خيالا مظللا بالظرفين « عشاء » و « موهنا » أول الليل ووسطه . لكنها هنا تظهر فى الغداة وان كان ذلك « غداة الرحيل » ، فليس ثمة وقت كاف ، والأمر دائما فى سرعة وعجلة . ومع ذلك تظهر مقرونة بتمثال جميل معبود « دميـة من دمى ميسنان معجبة نظرا واتصافا » . هذا التمثال الجميل المعبود ليس بأحسن منها ، فهى اذن مقارنة ترفع المحبوبة الى مقام التمثال المعبود وتثبت لها ماله من الجمال والجلال ، فالمحبوبة معجبة نظرا واتصافا كذلك ، أى من حيث رؤية العين ورؤية القلب معا .

وقد ثبتت هذه المساواة عن طريق نفى زيادة دمية ميسنان فى الحسن عنها . فالحسن ثابت مستقر لكلتيهما ، ومن هنا بنيت هذه الصورة بالجملة الاسمية .

وبعد أن تظهر « دمية ميسنان »لتوحى بالروعة والرهبـة والحسن الجليـل تختفى لتتحرك الصورة من خلال الأفعـال العشرين « قامت — ترائيك — يأتلف — تعطو — تقرو — تهادى — خالط — يخالط — سباها — يستبيها — يخالط — يخالطه — ذقته — أردت — أبدت — تزين — برحت — شك — بانت — زودت » التى يستولى فيها الفعل « ترائيك » من خلال مفعوله الثانى على أكثر من جزئية داخلية مع ما عطف عليه :

ترائيك   وخفا غـدافا

— وجيدا كجيد الغزال النزيف .

— وعينى مهـاة .

— وبيضـا ..

= البرد بالتحـريك . صرخد : أرض وموضع تنسب اليـه الخمر . رصاف : واحدتها رصافة ، وهى حجارة يستنقع فيها الماء ويصفو ويطيب . جفن : جمع جفنة : ضرب من العنب . والجفن القطاف يراد به العنب المعصور وهو الخمر . سباها : اشتراها . السلاف : ما سال من العنب قبل وطئه بالأقدام . المسك المداف : المذاب . المعاصم : موضع السوار . المكورة : الممتلئة . الشغاف غلاف القلب .

فهذا الفعل مع أنه لم يرد نصا الا مرة واحدة قد تردد بالقوة ، وذلك من ناحيتين أولاهما من ناحية صيغته « تفاعلك » أى تبادلك الرؤية مرة بعد أخرى ، والأخرى من خاصية العطف على مفعوله الثانى بالواو لأننا نتذكره دائما مع كل مرة يعطف فيهـــا على مفعوله الثانى « ترائيك جيـــدا .. » و « ترائيك عينى مهاة .. » و « ترائيك بيضا .. » وقد حاول الوحف الغداف « وهو الشعر الفاحم الناعم » أن يظلل الصورة كما ظلل « العشاء والموهن » الصورة الأولى ، ولكن بريق عينى المهاة المتحركة وجيد الغزال ، وائتلاف الدر وبياض الأسنان التى تشبه حصا المزنة حافظت على نصوعها ولذلك فهى معجبة نظرا .

ويحظى الفعل « خالط — يخالط — يخالطه » بنسبة تردد عاليـــة حيث يرد أربع مرات ضمن أفعال الصورة العشرين لأنه قد اختلطت فى هذه الصورة عناصر مختلفة ، فقد اختلطت دمية ميسنان بمية ، وخالطت ميـــة الغزال النزيف والمهاة (نكاد نحس هنا أن مية خائفة مذعورة ، فهى تنتقل من مكان الى آخر ، ولاحظ وصف الغزال بالنزيف ووصف المهاة بأنها تعطو نعافا وتقرو آخر) وقد اختلطت أيضا حصا المزنة بالقرنفل والزنجبيل والمسك المذاب والجفن القطاف « العنب المعصور » والخمر . كما اختلطت الألوان « الوحف الغداف » وهو أولها فى الورود وحصا البرد الأبيض الصافى والدر اللامع والرصاف — الحجارة البيضاء — والمسك ثم المسك المداف أى المذاب ، وقد تكرر المسك مرتين ولذلك كان الغزال نزيفا — والمسك بعض دم الغزال — فهنا اللونان الأبيض والأسود يختلطان .

يخالطه كلمـــا ذقتـــه على كلّ حالٍ أردت ارتشـــافا

ولـــكنها بعد هذا كله :

وأبدت معـــاصم ممكورة تزين أناملهـــن اللطـــافا

والمعاصم المكورة — وهى الممتلئة — فى مقابل الأنامل اللطاف ، وقد يكون ابداء المعاصم القوية دليلا على الامتلاك والقدرة ، وان كان فيه معنى الصـــد والمنع كذلك .

وهذه الصورة قد خلطت الساكن بالمتحرك ، والثابت بالمتغير وبعثت الحياة فى الجماد ، وتظاهرت كل هذه الأشياء التى جمعت فى كائن واحـــد لتؤدى الغاية التى أدتها الصورة الأولى :

فلست وان برحت ساليـــــا وقد شــك منى هواها الشغافا

فبــانت وقد زودت قلبــه هموما على نأيها واعترافا

فكما الم خيالها فأضحى بها دنفا مستجافا ، انتهت هذه الصورة الثانية بالبينــونة التى شكت شغاف القلب وزودته همــوم النأى والفراق وأهم من هذا كله الاعتراف الذى هو عنوان اليأس والهزيمة . وهكذا توازنت الصورتان فى عمقيهما .

واذا عدنا ثانية للمفعول الثانى للفعل «ترائيك» وماعطف عليه لاحظنا التدرج فى المغادرة والتحول فيه . فالمفعول المباشر هو « وحفا غدافا » والوحف الغــداف لمية لا يشاركها فيه آخر ، وهو متحــرك لين مهفهف مما يوحى بالحركة . ونحن هنا أمام مية فقط ، وعطف عليه « وجيدا كجيد الغزال النزيف » . هنــا وضع جيد مية فى مقابلة جيد الغــزال النزيف ، وقامت « الكاف » بالفصل وعدم ادماج الجيدين ، كما قامت بعملية الموازاة فى الوقت نفســه . فنحن هنا أمام جيدين أحدهما جيد يتألق فيه الدر تألقا يكاد يخدع البصر تمهيدا لانتقال مجال الرؤية ، والآخر جيد الغزال . لقــد ظهر الغزال مع مية فى مجال الرؤية وشاركها بعض السمات والملامح : الجيد ، وانتزاف الدم والنعقل . ويأتى المعطوف الثانى فتختفى مية والغزال معا أو يندمجان ليظهرا فى مهاة واحدة تطل بعينيها « وعينى مهاة » . فبعد أن هيأت أداة التشبيه (الكاف) للتخيل ، وتداخل مية والغزال النزيف ، سقطت الأداة تماما فى « وعينى مهاة » وظهرت المهاة وحدها وهى تعطو نعافا وتقرو نعافا وتنتقل من مرتفع الى آخر .

وأما المعطوف الثالث فينقلنـــا الى مجال آخر من مجالات الرؤية مع استحضاره مية مرة أخرى « وبيضا » (وهى الأسنان ، وهى لا تظهر الا اذا افترت عنها الشفتان ، فلعلها تبتسم ، فهى حالة صفاء اذن) وتحل أداة أخرى غير الكاف هى (كأن) التى تتعقــد معها الصورة وتتداخل فتأتى بحصا المزنة والصرخــدى الرصاف وكلها يوحى بالنقاء والصفاء وشدة البياض واللمعان والبريق ، وتتكرر (كأن) مرة أخرى لتأتى بطائفة من العطور والروائح : القرنفل والزنجبيل والمسك وتخلطه بالجفن القطاف ، لتخلطه ثانية بقهوة الريق البكر . وهنا تنقلنا القصيدة الى جو عبق من الصفاء والأريج والنشوة الخالصة . وتذوب مية والغزال النزيف والمهاة وتتقطر جميعا فى هذه السلاف الخالصة التى يسكر بها كلما أراد ارتشافا ، فتشك شغاف القلب وتدفعه دفعا الى الاعتراف بالهوى والهزيمة معا .

ويأتى استخدام الضمائر فى الصورتين السابقتين متوازيا مع ماتوحيان به ، وممهدا لما ستقدمه القصيــدة فى الصورة التالية ، فنجد فى الصورة الأولى شخصـــا واحدا باسمه العلم « مية » وضميريه العائدين عليـــه « طرقت » و « بهـــا » ولا يقابله فى الجهة الأخرى الا ضمـــير مستتر فى « فأضحى بها دنفا مستجافا » ليس له مرجع سابق يعود اليه ، ويشعرنا هذا بعدم تساوى كفتى الميزان . ان أحـــد الشخصين طاغ مستول على كل شىء ، والآخر ضعيف مهزوم .

وفى الصورة الثانية يظهر صاحب الضمير المستتر فى « فأضحى » لا باسمه العلم ، ولا بضمير المتكلم ، ولكنه يظهر بضمير المخاطب « ترائيك » — وهو المفعول الأول للفعل ترائى — على حين تستولى مية بضميرها الغائب فى « منها » والغائب الفاعل فى « قامت ترائيك » على كل الصورة . ويشير ضمير المخاطب فى « ترائيك » الى حالة من حالات متعددة ، وهى حالة انفصالية ، فكأن الذات منفصلة عن صاحبها يخاطبها فى هذه الحالة ، والخطاب هنا حالة سابقة منصرمة ، وعندما كانت مية ترائيه لم يكن على ما هو عليـــه الآن من هزيمة وانكسار بل كان أهـــلا لأن تريه ما أرته اياه فالمخاطب بعيد عن المتكلم ، أو نقول ان حالات المتكلم فى هذه القصيـــدة مختلفة . هناك حالة سابقة وأخرى راهنة . يتكرر المخاطب مرة أخرى فى وضع يتلاءم مع « ترائيك » ولكن بطريق الفاعلية :

يخالطـــه كلمـــا ذقتـــه على كل حال أردت ارتشافا

فثمة — اذن — عرض واستجابة حيث تتحول المفعولية الى فاعلية فتذوق وتريد ، ويأتى ضمير الغائب فى آخر الصورة مرة أخرى فى «قلبه» :

فبـــانت وقد زودت قلبـــه هموما على نأيها واعترافا

ويظهر المتكلم قبل آخر بيت فى هذه الصورة مؤثرا ومتأثرا :

فلست وان برحت ساليـــا وقد شك منى هواها الشغافا

فتاء المتكلم فى « فلست » وياء المتـــكلم فى « منى » هما اللتان تكشفان استخدام الضمائر فى الصورتين معا . وقـــد تدرجت الضمائر فى الاقتراب من حالة التكلم هذه ، ثم انهار كل شىء دفعة واحدة على هذا النحو :

١ — غائب لا مرجع له « فأضحى » يتحول الى :

٢ — مخاطب متأثر مستجيب « ترائيك » يتحول الى :

٣ — مخاطب مؤثر « ذقته » « أردت » . يتحول الى :

٤ — متكلم مقهور « فلست ساليا » « وقد شك منى هواها الشغافا » يتحول الى :

٥ — غائب مهزوم « وقد زودت قلبه ... » .

فالحالة بدأت بالغياب وانتهت اليه ، وما المخاطب والمتكلم فى داخلها الا فورة من فورات التذكر . وعندما وصلت ذروتها فى حالة التكلم كانت حالة مهزومة أيضا تحاول التمسك بالماضى الذى غاب برغم ما تركه فيه . وقد ظل ضمير مية فى خلفية هذه الصورة كلها يطل بطرق مختلفة كما رأينا من قبـل .

ويستولى ضمـير المتكلم على ذروة القصيـدة (الأبيات ١٥ — ٢٢) بقوة — وهى الصـورة الثالثة — حيث يظهر فى « تريني » و « عنى » و « كنت » و « رديت » و « أعقر » و « أحاول » و « أرفع نارى » و « دونى » و « تقدمتهن » ويحظى بنسبة تردد عالية تصل الى احدى عشرة مرة بما يشعرنا أن الذات مطعونة تحاول أن تثبت وجودها وتؤكد بقاءها ، وتجهد فى استرداد ما ضـاع أو تتجاوزه وتتعالى عليه . ويلاحظ أن هـذه الصورة تبدأ بضمير مخاطبة لا يحدد تماما هل هى مية أو غيرها ، ومهما يكن فقد استحضرها ليخاطبها وقد ظلت غائبة طوال الأبيات السابقة محوطة بالجلال والهيبة .

ان ظاهر الصورتين الأوليين فى القصيدة يوحى بالهوى المتلف والحب المضنى الممض ، وهذا مما يقدر عليـه الشباب ، بل يسعى اليـه . وهاتان الصورتان استعارتان كبيرتان — ان صح التعبير — حيث يقصد بهما شىء يعبر عنه بشىء من لوازمه . ان الصور فى القصيدة عندما تتجاور لا تعمل كل منها منفردة أو مستقلة ، ولكنها تؤثر كل منها فى الأخرى لأنها جميعا تمثل سياقا واحـدا(١١) .

---

(١١) مثل الصورة فى القصيدة مثل الكلمة فى الجملة ، فالكلمة يتحدد معناها بشغلهـا لوظيفتها فى جملتها ولا يمكن أن يكون معنـاها مستقلا عن علاقتهـا بما ارتبطت به فى جملتها حيث تأخذ دلالتها من الكلمـات الأخريات =

ان صورة الدمية المثالية التى اختلطت بمظاهر الحياة المختلفة ومباهجها المتنوعة انتهت بهـــذه النهاية :

فبانت وقـــد زودت قلبـــه همومـا على نأيهـــا واعترافا

وفى الصورة التالية نجد فى بدايتها هذا البيت :

وبان الشبـــــــاب لطياته وقد كنت رديت منـــه عطافا

انها عندما « بانت » ، « بان » معها الشباب لطياته . هل نستطيع — اذن — أن نقول ان الصورتين السابقتين كانتا تعنيان الشباب الذى مضى مسرعا ، وهـــذا ما عنيته عندما قلت انهما استعارتان كبيرتان . أما القصيدة فانها تقول ذلك — كما رأينا — وسوف تؤكده مرة أخرى بطريقة مختلفة . واذا كانت الصورتان السابقتان كلتاهما تبدآن بحركة متتابعة محبوبة تؤدى الى هزيمة طرف آخر فان الصورة التالية تبدأ بالهزيمة لتعلو عليها ، ولذلك تبدأ هـــذه الصورة من حيث انتهت السابقة ، والحركة فيها عكسية ، وهى متـــوازية معها توازيا عكسيا : من الهزيمة الى التعـــالى عليها ، وتجاوزها ، واستبدال قيم أخرى بها . فاذا كان الشباب قد مضى بلذاته ورغائبه فان للمشيب أيضا متعه الملائمة له :

١٥ — فاما ترينى علانى المشيـــ ب وانصرف اللهـــو عنى انصرافا
١٦ — وبان الشـــــاب لطياته وقـــد كنت رديت منـــــه عطافا
١٧ — فقد أعقر الناب ذات التليـــ ـــل حتى أحاول منـــــه سدافا

=

فى الجملة نفسها وتعطى كلا منها جزءا من دلالتها كذلك . هكذا تكون الصور فى القصيدة ، كل منها يشكل دلالة الصور الأخرى ويأخذ منها ، ومن هنـــا فان القصيـــدة لا تقرأ مرة واحدة ، ولا يكتفى ببتر بعض أجزائهـــا وتحليله مستقلا ، لأن كل جزء منها لا يعمـــل منفردا ، ان كل صورة ترى من خلال الصور كلها ، والقصيدة بنية لها حياتها الخاصة بها . ان اليد لا نأخذ معنى كونها يدا الا اذا كانت فى الجسم الذى خلقت فيه تعمل وتتحرك وتتفاعل مع باقى الأعضـــاء .

١٨ — بمثنى الأيادى لمـــن يعتفى وارفع نارى اذا ما استضافا(١٢)

هذه الأبيات كلها جملة واحدة شرطية ، وقد وقعت فى اطار فعـل الشرط « ترينى » ثلاث جمل مهمة هى : « علانى المشيب » و « انصرف اللهو عنى انصرافا » — ولا حظ المفعول المطلق المؤكد — و « بان الشباب لطياته » . والجملة الحالية من الشباب وهى « وقد كنت رديت منه عطافا » تعد من قبيل التحسر وتعزية النفس . وفى اطار جملة الجواب جاءت ثلاث جمل أيضـــا هى « أعقر الناب ذات التليـــل » و « أحاول منها سدافا » و « أرفع نارى » هذه حالة فى مقابلة حالة . حالة راهنة وهى عقر الناب ومحاولة سدافها ورفع النار فى مقابلة حالة أخرى هى علو المشيب وانصراف اللهو وبينونة الشبـــاب . ان علو المشيب وانصراف اللهو بسبب مفارقة الشباب هزيمة لا يد له فيها يعزى النفس عنهـــا أنها لبست من الشباب رداء ، وعاشت فترته وتلبسته .

النـــاب هى الناقة المسنة ، والنـــاقة طويلة ، والتليل هو العنق ، وعنق الناقة طويل ، والسنـــام هو أعلى ظهرها وهو عال كطول عنقها . الا يشعرنا هـــذا الطول والعلو بمحاولة للارتفاع والتســـامى والتعالى ؟ هل نفهم أن هنا محاولة للتشبث بلقصى ما فى الحياة من متع حتى لو كانت بعيدة فسوف يحاولها « حتى أحاول منها سدافا » ؟ وكلتا الحالين ضرب من التسامى والعلو عن الهزيمة وعدم الاستسلام لها . وعلى اية حال فان تكملة الصورة تعرض حالة أسيفة للقوة المدبرة والشباب المولى الغارب حين كان يغلى بالنشاط والحركة يقود أمثاله من الشباب المندفع المتوثب فى مغامرات الصبا والفتاء يشرعون رماحهم حتى يضنيهم الجهد ويأخـــذ منهم العنـــاء :

---

(١٢) الطيات جمع طية : وهى الحاجة والوجه والمنزل والنية ، بان لطياته : مضى لوجوهه التى انتـــواها . رديت : لبست . عطافا : رداء . النـــاب : الناقة المسنة . التليـــل : العنق . السداف : قطع السنـــام . مثنى الأيادى : يد بعـــد يد ، أى نعمة بعد نعمة . وقيـــل فى تفسير مثنى الأيادى : كان يبقى من ثمن الجـــزور بقية ، فيتبـــرع الأكرم فالأكرم من الأيسار فيتمم تلك البقيـــة من ماله فهو مثنى الأيادى . المعتفى : طالب المعروف . استضاف : طلب الضيافة والقرى . أرفع نارى : أوقدها وأعلى ضوءها ليراه من يطلب القرى من المستضيفين .

١٩ — وخيـل تكدس بالدارعين (م) مشى الوعـــول تؤم الـكهافا
٢٠ — ضوامر قد شفهن الوجيف يثرن العجـاجة دونى صفافا
٢١ — تقدمتهـن على مرجـل يلوك اللجـام اذا ما استهافا
٢٢ — يبارى من الصم خطيـة مقومة قـد امرت ثقـافا(١٣)

ان « واو رب » فى أول الجملة — والأبيات كلها جملة واحدة استطالت عن طريق النعوت المتعـددة — والفعل « تقدمتهن » قـد أشاعا فى هذه الصورة ظلال الماضى الغابر الذى يقابله الآن عثر الناب ومحاولة السداف منها ، مما اكسبها شحنة من الأسى والحسرة على ذلك الشباب الذى أدبر فى سرعة البرق الخاطف ولم يترك الا قلبا مهزوما تتناوشه الهموم .

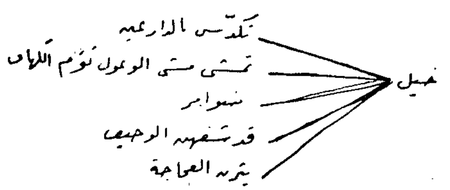
ان صورة الخيل الضامرة التى هزلتها سرعة العدو ، وشفها الوجيف وهى تثير العجاج ، وتتكدس بالدارعين فى سرعتها كما تمشى الوعول ، وتبارى فى احضـارها الرماح التى يحملها الدارعون ، صورة كاشفـة ، حيث يمكن أن تعد معادلة شعرية للعدو فى الحياة والسعى الحثيث الدائب فيها من أجل الحصول على الحماية والملجأ الآمن ، لأن هذه الخيول تعدو من أجل هدف تؤمه وتقصده وهو « الكهاف » (جمع كهف ولم يرد هذا الجمع فى المعاجم) . وبطل القصيدة واحد من هؤلاء الذين يجاهدون فى طلب الحماية والسلام وهو يتقدم هؤلاء مرجلا يغلى وفرسا يلوك اللجام معانيا من الجوع والعطش فى سبيل هذه الغاية . ألا يمكن أن تكون « الكهاف » هى الملاذ الأخير ، والمأوى الهاجـع الذى يكف فيه الانسان عن السعى الدائب والحركة اللاهثة ؟ هل يكون نهاية الكائن الحى ، يسعى اليها وهو لا يدرى أنه يفعل ذلك ويحن اليها مدفوعا بأنه كائن حى ؟ وهل يكون سكون الكهف هو السكون الأبدى ؟

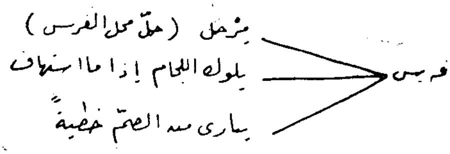
---

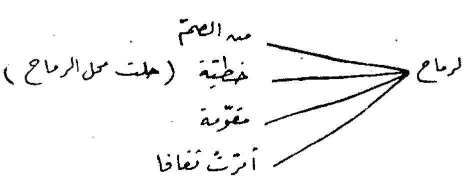
(١٣) تتكدس : ترمى بنفسها الى الأمام كأنها فى صبب وتحدر وكذلك تمشى الوعول . تؤم : تقصد . الضوامر : جمع ضامر وهو الذى هزل من السير . شفهن : هزلهن . الوجيف : السير السريع مثل الوجيب . المرجل : الفرس النشيط الذى يغلى غليان المرجل . استهاف : من هفا الشىء فى الهواء يهفو اذا ذهب وطار ، وهو أيضـا بمعنى عطش وجاع . يبـارى : يجارى . الصم : الرماح . الخطية : منسوبة الى الخط وهى قرية بالبحـرين كانت مشهورة بصنع الرماح .

ان البنية العميقة لهذه الصورة متماثلة كذلك مع الصورتين الأولى والثانية فى القصيدة : الحركة النشيطة اللاهثة التى تؤول الى السكينة والاستسلام . بل ان هذه تزيد عليهما فى أنها تجعل السعى الى السكينة والهدوء الدائم هدفا ثابتا للحركة تسعى اليه وتعمل له ، فالناقة المسنة (الناب) تعقر — وهل لها نهاية سوى هذه ؟ — والخيول الضوامر والدارعون من فوقها والوعول — وهى كلها كائنات حية — تؤم الكهاف ، وبطل القصيدة يتقدم كل هؤلاء يبارى من الصم خطية قد أمرت ثقافا من أجل أن تنوشه آخر الأمر مهما طالت المباراة .

الصورة الثالثة — كما رأينا — ذات شقين ، كل شق منهما جملة واحدة . خلت الجملة الأولى من النعوت الا من وصف الناب بأنها « ذات التليل » واما الجملة الثانية فقد كثرت فيها النعوت ، نعتت فيها الخيل ، والفرس والرماح على هذا النحو :







ان الرماح « المضمرة » التى حلت صفتها محلها قد تكون هى القدر المترصد الذى يحمله المرء معه ويباريه ويتحاماه ولكنه سوف يصرع به .
والخيول = الوعول عنيدة (الوعول تنطح الصخور دائما حتى تكسر قرونها)

تبارى هذه الرماح ، لكن النتيجة معروفة ، ومع ذلك لن تكف عن المحاولة . ولعل كثرة النعوت هى التى تؤدى الى المجاوزة الشعرية .

وعلى أية حال نجد الخيول الراكضة المسرعة تتوسط أشياء مسرعة أخرى . فقد سبقت بالخيال الذى ألم اختطافا ((لاحظ الخيال والخيل) والمحبوبة التى ترحل مرائية جيدا كجيد الغزال ((هل سرعة الغزال تحتاج الى دليل ؟)) وعينى مهاة تعطو نعافا وتقرو نعافا أى تنتقل من مرتفع الى آخر ، وكذلك تتطاير روائح الزنجبيل والقرنفل والمسك ، وسوف يأتى بعدها برق لم يغتمض ولم يكف ، يكشف سحابا تمريه الرياح وتدفعه حتى يلقى ماءه ويسكن لكن بطريقة أخرى . فلماذا يسرع كل شىء ؟

وتختتم القصيدة بصورة كبرى (الأبيات ٢٣ — ٣٢) تكمن فيها معادلة كاملة لكل الجزئيات السابقة . فالقصيدة توزع أولا وتجمع أخيرا والصورة الأخيرة مرآة عاكسة لكل ما فات ، وكأن الصورة السابقة كلها تتدرج لكى تلتقى فى هذه الصورة الختامية :

٢٣ — أحار ترى البرق لم يغتمض ... يضىء كفافا ويجلو كفافا
٢٤ — يضىء شماريخ قد بطنت ... مثافيد ريطا وريطا سخافا
٢٥ — مرته الصبا وانتحته الجنو ... ب تطحر عنه جهاما خفافا
٢٦ — فأقبل يزحف زحف الكسير ... يجر من البحر مزنا كثافا
٢٧ — فلما تنادى بأن لا برا ... ح وانتجفته الرياح انتجافا
٢٨ — وحط بذى بقر بركه ... كأن على عضديه كتافا
٢٩ — فألقى مراسيه واستهل ... كمد النبيط العروش الطرافا
٣٠ — يكب العضاه لأذقانها ... ككب الفنيق اللقاح العجافا
٣١ — كأن الوحوش به عسقلا ... ن صادف فى قرن حج ديافا
٣٢ — قياما عجلن عليه النبا ... ت ينسفنه بالظلوف انتسافا(١٤)

---

(١٤) لم يغتمض : لم يكف . الكفاف : ما تعلق من السحاب وبرز البرق من خلاله . الشماريخ أعالى السحاب . المثافيد : المتراكبة بعضها

هذه الأبيات التسعة كلها جملة واحـــدة تركبت وتداخلت عن طريق الجمل الحالية ، والجمل الوصفيـــة ، والعطف ، والجملة فى الشعر اذا تداخلت وتعقـــدت فى تركيبها على هذا النحو دل ذلك على تركيب الصورة وتداخل عناصرها وتعـــدد أبعادها . وقد تراكبت هذه الصورة كتراكب السحاب الذى احتل هذه الصورة كلها سماء وأرضا وتوازنت الحركة فى داخلها مع ذلك توازنا مثـــيرا .

بدأت هذه الجملة بنداء « حارث » وخاطبته لتسند الى ضميره الفعل « ترى » الذى انصبت الرؤية فيه على كل ما جاء بعده . فمن حارث هـــذا الذى ينـــادى بأداة نداء القريب ويطلب منـــه أن يرى هذه الدورة الكاملة من دورات الحياة ممثلة فى السحاب وما يفعله وينتج عنه ؟ لا تقدم القصيدة عنه شيئا أكثر من ندائه واسناد الرؤية اليه ، وتتركنا لنفهم أنه قد يكون واحدا ممن يقـــدر على الرؤية ويعقل ما تنقله اليه هـــذه الرؤية . والاسم « حارث » فاعل من الحرث ، فلعله الحارث الذى يقلب الأرض بمحراثه بحثا عن الانبات فهو لذلك يرقب الغيث ويرجو المطر . والاسم مرخم « أحار » استجابة لمظاهر السرعة التى تلابس القصيدة كلها . ولقد اختفى حارث بشخصه وضميره بعد ذلك واختفى أو بقى حيث هو يرقب ويرى .

والفعل « ترى » بصيغة المضارع ، وقد يوحى — وهو بهذه الصيغة — بتكرار حدوث مفعوله وتجدده . وقد بدأت هذه الصورة بالفعل « ترى » كما بدأت الصورة السابقة أيضا بالفعل نفسه « فاما ترينى » . وكان مفعوله هناك هو ياء المتكلم المقيدة بحالة علو المشيب واضاءته جوانب الرأس .

=

فوق بعض . سخاف : رقاق . الريط : الثياب البيض . مرته : مسحته ليـــدر . انتحته : قصدت نحوه . تطحر : ترمى . الجهـــام : السحاب الذى هراق ماءه . الكثاف : جمـــع كثيف . انتجفته : استفرغتـــه والانتجاف استخراج أقصى ما فى الضرع من اللبن . ذى بقر : مكان . البرك : الصدر الكتاف : ما يكتف به وهو القيد . ألقى مراسيه : أقام . استهل : أرسل دموعه . النبيط : النبط . العضاه : كل شجر لا شوك فيه . العجاف : المهازيل . الفنيق : الفحل من الابل . عسقلان : سوق كانت النصارى تحجه فى كل سنة . ينسفنه : يقلعنه . دياف : مكان .

ولكن مفعوله هنا هو البرق المقيـــد بأنه لم يغتمض وبأنه يضيء السحاب المتراكب المعلق ويكشفه .

— تريني علاني المشيب (المفعول هو ياء المتكلم و«علاني المشيب» جملة حاليـــة) .

— ترى البرق لم يغتمض ... (المفعول هو البرق و « لم يغتمض » جملة حاليـــة) .

فالمشيب فى مقابلة البرق المضيء . كلاهما يكشف أمورا لم تكن معروفة من قبل فى ميعة الصبا ووفرة الشباب . ان تكرار الفعل واختلاف فاعله ومفعوله خيط دقيق رابط ، وهو يوجه أيضا الى بعض المشابه فى تفسير مفعوله .

ان البرق نفسه يرقب ويرى هو الآخر ، لأنه « لم يغتمض » أى لم يذق نوما فهو برق من نوع خاص فيه حياة ، وله عينان ساهرتان ، وهو يقوم بدور الكشف فهو « يضيء .. ويجلو .. ويضيء » . انها اذن لحظة الكشف التى تتجلى للحارث المجهد المرتقب فتريه دورات الحياة واحدة عقيب الأخرى بادئة بالسحاب الذى يصدر عن البحر ثم ينتهى بالعودة اليه . من الماء خرج والى الماء يعود .

هذه الصورة الختامية توازى فى حركتها الداخلية أو فى بنيتها العميقة الصور السابقة من حيث ان بنية كل منها حركة نشيطة محببة تؤول آخر الأمر الى نهاية الدورة . والحركة والنشاط والامتلاء يمثلها هنا السحاب المتراكب الذى يكشفه البرق . يظل هـــذا السحاب يمتلىء ويعلو ويتراكب حتى يصل فى نموه وامتلائه الى اكتمال دورته ، فيقبل وهو يزحف زحف الكسير . لقد كسر ولم تعد الا النهاية فينادى بأن لا فكاك من هذه النهاية المحتومة فتعود اليه الرياح مرة أخرى — وقد مرته من قبل وهيأته للادرار ونفت عنه الجهام الخفيف الذى لا ماء فيه — تعود اليه لتستفرغه وتستخرج أقصى ما فيـــه فيحط بركه بذى بقر (= مكان . ولا يخلو الاســـم من دلالة الحيوية والتـــوالد والتحول) وكأنه قد كتف من عضديه ، ويلقى مراسيـــه ويبكى بدموع غزار لهذه النهاية . انها النهاية نفسها لكل حركة نشيطة محببـــة . لكنها هذه المرة — وهى الأخيرة فى القصيدة — سوف تتناسخ فى دورة أخرى .

فى الصورة السابقة كانت الخيـول تبارى الرماح ، وفى هذه الصورة نحس أن السحاب يبارى الرياح . هنا تقصد الرياح (= الجنوب) الى السحاب فتطرح عنه السحاب الخفيف ، ثم عنـدما يثقل السحاب تنتجفه الرياح وتستفرغ ماءه ، فالرياح — اذن — تقضى على السحاب كله خفيفه وثقيله بعد اكتمال دورته فالرياح قدره الرابض معه . وهذا يجعلنا نعود الى الرماح التى كانت تباريها الخيول والدارعون معا لنرى أنها أيضـا تقضى على من يباريهـا ويسابقها والا فلماذا وصفت هـذه الرماح بأنها من الصم ، وأنها خطية ، وأنها مقومة ، وأنها قد أمرت ثقافا ؟ ان النعوت اذا كثرت فلا بد أنهـا تهىء لشىء ما وتوحى به . ان المرء يبارى قضـاءه ويحمله معه ويسابقه لأنه لا يعرف فى أية لحظة سوف يقضى عليه .

ان السحاب هنا يتحول الى ناقة عطوف ذات ضرع يمكن أن يمسح ليدر باللبن « مرته الصبا » حتى يفرغ ما فيه « وانتجفته الرياح » ، وذات صدر تلقيه عندما تبرك « وحط بذى بقر بركه » ، وذات عضدين يمكن أن يكتفا « كأن على عضديه كتافا » . وفى هذه الناقة مسحة انسانية كذلك لأنها عنـدما تكتف وتجبر على المقـام تبكى بدموع غزار و « استهـل » . وفيهـا أيضا سمة السفينـة « فألقى مراسيه » . فقـد تعددت الأبعاد وتداخلت السمات من خلال النعوت من جانب ، واسناد أفعال من مجالات دلالية معينـة اليه من جانب آخر . ودارت الدورة بحث بدأ السحاب من البحر « يجر من البحر مزنا كثـافا » وعاد الى البحر « فألقى مراسيه » . وأثناء هذه الدورة تشكل فى أشكال مختلفة جمعت الناقة والانسان والسفينة فى هذا البحر والناقة والسفينة هما الوسيلة لمحاولة النجاة والقاء المرسى (من المعروف أن الجمل سفينة الصحراء) فالغاية هى الاستقرار « والقى مراسيه » بعد استفراغ الجهد والطاقة وانتهاء الدور المقدور . انها تشبه « تؤم الكهافا » فى الصورة السابقة . ان كل شىء يسعى الى هذه الغاية وهو مدفوع اليها لا خيار له فيها ، ودائما عندما تكتمل دورته ينادى بأن لا براح ولا فكاك .

السحاب هو الذى يغطى كلّ هذه الصورة ويشرفَ عليها من علٍ . وقد أضاءه البرق وتخلله ، وكشف عن أعاليه ، فليس مستخفيا . وقـد أخذ فى بادىء الأمر يعلو ويتنامى ثم أخيرا حط بركه والقى مراسيه ، فتوازن العلو والانخفاض . فكما علا انخفض ، وكما امتلأ انتجف .

وقد استولى السحاب على ستة عشر فعلا من أفعال هذه الصورة

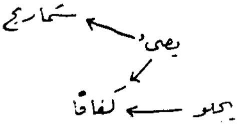
وقد اقتسمهـــا بالتساوى مفعولا به وفاعـــلا . فالسحاب (وهو الكفاف والشماريخ) وقعت عليه هذه الأفعال :

١ — يضىء كفافا	(الفاعل هو ضمير البرق)
٢ — يجلو كفافا	(الفاعل هو ضمير البرق)
٣ — يضىء شماريخ	(الفاعل هو ضمير البرق)
٤ — بطنت مثافيـــد	(نائب الفاعل ضمير يعود على الشماريخ ونائب الفاعل فى الأصل مفعول به)
٥ — مرته الصبـــا	(الفاعل : الصبـــا)
٦ — انتحته الجنوب	(الفاعل هو : الجنوب)
٧ — تطحر عنه جهاما خفافا	(الجهام ــ المفعول به : بعض أنواع السحاب)
٨ — انتجفته الرياح	(الفاعل : الرياح)

الأفعال الثلاثة الأولى « يضىء .. يجلو .. يضىء » فاعلها ضمير البرق، وهى جمل حالية منه . وقد اتفق لفظ الفعل (يضىء) لاختلاف لفظ مفعوله ، فهو فى المرة الأولى « يضىء كفافا » وفى المرة الثانيـــة « يضىء شماريخ » . واختلف لفظ الفعـــل الأول (يضىء) عن لفظ الفعـــل (يجلو) لاتفاق لفظ المفعول فى الجملتين ولاختلاف دلالة الفعلين (يضىء كفافا ويجلو كفافا) على هـــذا النحو :



والكفاف (= ما تعلق من السحاب وبرز البرق من خلاله) والشماريخ (= أعالى السحاب) من حقل دلالى واحد . فالبرق يضىء السحاب المعلق وهو أقرب من غيره ، ويضىء الشماريخ أيضا ، فالاضاءة أبعد مدى من الجلاء. ولكنه يجلو السحاب القريب فقط ولا يجلو الشماريخ على هذا النحو :



وكانت مهمة البرق الاضاءة والجلاء فحسب لنرى بعد ذلك — أو ليرى حارث — ما يحدث . يأتى بعــد ذلك الفعل « بطنت مثافيد » ليبين تراكب السحاب وتكاثره ، ولكنه متنوع ، فيه السحاب الثقيل والسحاب الخفيف ، فتظهر هنـــا الرياح « الصبا » فتمريه وتمسح ضرعه ليــدر ، وترمى رياح الجنوب بالخفيف منه وتبعده عن حركة السير . ويقبل السحاب على البحر فيجر منه مزنا كثيفة حتى يعجز عن مباراة الرياح التى تدفعه وتدفع عنه فينادى بأن لا براح ، فتتحول اليه الرياح مرة أخرى فتكتفه وتستفزعه .

وأما الأفعال الثمانية التى جاء السحاب فاعلا لها فقد تدرجت على هــذا النحو :

١ — فأقبــل .

٢ — يزحف زحف الكسير .

٣ — يجر من البحر مزنا كثافا .

٤ — تنادى بأن لا براح (بفتح التاء والدال فى تنادى) .

٥ — حط بذى بقر بركه .

٦ — ألقى مراسيــه .

٧ — واستهــل .

٨ — يكب العضاه لأذقانها .

نجد أن هــذه الأفعال تدل على الانكسار والهزيمــة . والفعل الأول منها (أقبل) قيد بأنه اقبال فى حال زحف فهو يقع من صاحبه على هذه الهيئة ، وليس الزحف مطلقا ، بل انه زحف الكسير . ان قوته لم تنبع منه ، ولكن هناك عوامل خارجية هى التى دفعته فقد مرته الصبا وطرحت عنه الجنوب ما لا يفيده ، وهو يزحف زحف الكسير لأنه يشعر أن هــذه القوة الخارجية يمكن أن تتخلى عنــه ، بل يمكن أن تنقلب ضده . يلى ذلك الفعل « يجر »

وفيه تثاقل واعياء ، ولعل فى مفعوله المقيد له « مزنا كثافا » — وهو أيضا من السحاب — سببا من أسباب هذا التثاقل ، فهو يزحف زحف الكسير يجر بعضه بعضا ليست الحركة فيه ذاتية . وقد هيأ الزحف الكسير والجر المثقل الى أن « تنادى بأن لا براح » وهذه ذروة اليأس والهزيمة . و« تنادى » صيغة تفاعل ، أى نادى بعضه بعضا ، فكل جزء منـــه ينادى بالنداء نفسه « لا براح » هذه اذن زمجرة الرعد وهو صوت مزعج مخيف يوحى بالقوة ، قوة الارتطام المدمرة . ان القوة عندما تصل الى أقصى ما يمكن أن تصل اليه يكون ذلك بداية الانهيار . انها القوة الخائفة المنسحبة . لقد دب اليأس ولم تعد ثمة قدرة على المقاومة ، فكانت النتيجة أن « حط بذى بقر بركه » ، فقد قيده اليأس وعدم القدرة على المقاومة وكتف نفسه بيأسه فكأن على عضديه كثافا يمنعه من المســـير . ولكن البرك (= الصدر) والعضدين تمثل لنـــا مخلوقا آخر يمكن أن يكون له صدر وعضدان . هذا المخلوق رشحت له من قبل أفعال أخرى « مرته الصبا » و « انتجفته الجنوب » . هـــذا المخلوق الذى بتكون أمامنا لديه أيضا قدرة على التنادى « فلما تنادى » والاستهلال (= البكاء) و « استهل » . ثم نجد هذا الكائن الذى فيه من سمات الناقة الحلوب المدرار ضرعها وعضـــدها ومن سمات الانســـان صراخه وبكاؤه يتحول الى ما يشبه السفينة « فألقى مراسيه »فنشعر أننا فى بحر لجب كان الهم الكبير فيه هو البحث عن شاطىء . ان الدموع التى استهل بها جاءت بعد ان وجد شاطئه . انهاأشبه بدموع الفرح عند الوصول الى الغاية التى يطول البحث عنها « فألقى مراسيه واستهل » ، لذلك جاءت الصورة الموازية « كمد النبيط الجروش الطارفا » فيما شىء من البهجة وهى تزيد من جانب انسانية هذا المخلوق الذى تكون من الماء وظل يتدرج حتى وصل الى النبط الذين يفرشـــون أسرتهم الجـــديدة واذن كشف البرق عن طور من أطوار الانسان نفســـه .

نحن اذن أمام بداية جديدة وخاصة بعد مد الفرش الجديدة ، وكل بداية جديدة فيها قوة البدء وقوة التشكل الجديد . اكتملت الدورة ولابد من الدخول فى أخرى ، ومن هنا جاء الفعل الأخير فى سلسلة هذه الأفعال الكسيرة قويا وعارما « كب العضاه لأذقانها » وهنا تتحول الناقة — الانسان الى فحل الابل (= الفنيق) . كشف هـــذا التحول المفعول المطلق الذى قيد به الفعـــل « ككب الفنيق اللقاح العجاف » هنـــا صورتان ساوت بينهما الكاف :

١ — يكب (السحاب) العضاه لأذقانها .

٢ — يكب الفنيـــق اللقاح العجاف .

(ولاحظ الوصف بالعجاف فى مقابل العضاه وهى الشجر الذى لاشوك فيه) فالسحاب الذى تحول من قبل الى ناقة وانسان تحول هنا الى فحل فاعل للفعل « يكب » وكب السحاب العضاه يساوى كب الفنيق اللقاح العجاف . والفعل (يكب) فيه قوة وعنف وهما ضروريان للتجدد والتوالد . ومن هنا تنقلنا القصيدة فى جزئية الصورة الأخيرة الى سوق هائجة تختلط فيها الوحوش بالناس والتجار (وقد ورد التجار من قبل فى « بعود من الهند عد التجار ») وتفسح الأداة (كأن) المجال للتخيل والتمثيل :

كأن الوحوش به عسقـلا ن صادف فى قرن حج ديافا
قيـاما عجلن عليه النبـات ينسفنه بالظلوف انتسافا(١٥)

لقد قامت الوحوش على عجل تنسف النبات بأظلافها قبل نضجه واكتماله (هل هكذا يفعل التجار ؟) . انها لا تأكله فقط ولكنها تنسفه وتعجل بانهاء دورته ومن هنا تتوالد الحياة وتصبح كسوق قام ثم انفض وتختلط الوحوش بالناس فى هذه السوق . ويالها من سوق عجيبة . الوحوش فيها ناس ، والناس فيها وحوش !

---

(١٥) جاء فى اللسان (عسقل) : « عسقلان مدينة وهى عروس الشام . وعسقلان تحجه النصارى فى كل سنة أنشد ثعلب :

كأن الوحوش به عسقـلا ن صادف فى قرن حج ديافا

شبه ذلك المكان لكثرة الوحوش بسوق عسقلان » . وجاء فيه أيضا (ديف) : « دياف موضع فى البحر وهى أيضا قرية بالشام » .